

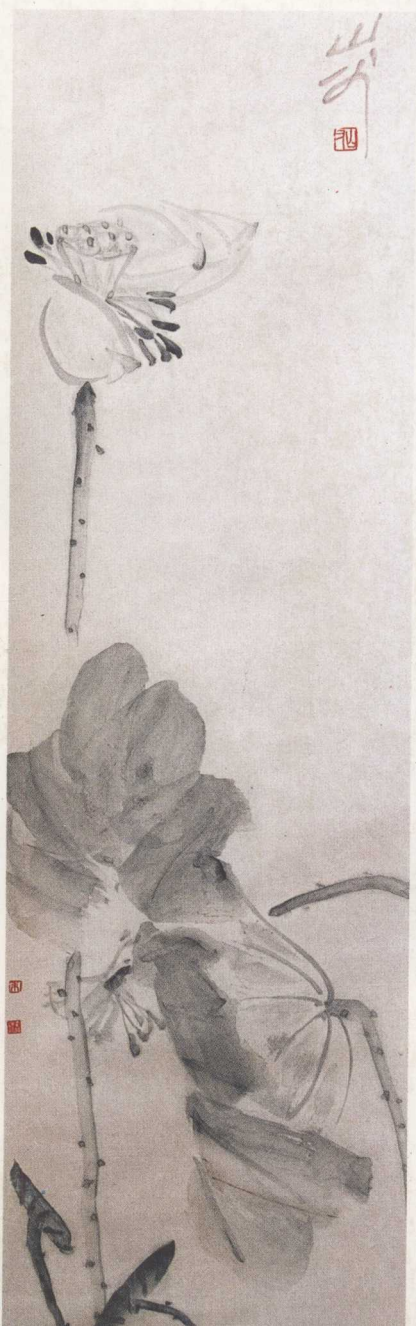
百业精技
入门奥秘
系列丛书



宁美术出版社

写意花卉技法入门奥秘

朱嘉权 著



J211.27

4

百业精技 入门奥秘

●系列丛书●

写意花卉●技法入门奥秘

●朱嘉权 著



辽宁美术出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

写意花卉技法入门奥秘 / 朱嘉权编著. — 沈阳: 辽宁美术出版社, 1999. 6

ISBN 7-5314-2184-4

I. 写… II. 朱… III. 写意画: 花卉画 - 技法 (美术) IV. J221.27

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (1999) 第 19103 号

辽宁美术出版社出版

(沈阳市和平区民族北街 29 号, 邮政编码 110001)

辽宁美术印刷厂印刷 辽宁省新华书店发行

开本: 787 × 1092 毫米 1/16 字数: 20 千字 印张: 4.5

印数: 1 — 5000 册

1999 年 6 月第 1 版 1999 年 6 月第 1 次印刷

责任编辑: 闫义春 费长富 责任校对: 费长富

封面设计: 闫义春 版式设计: 费长富

定价: 22.00 元



作者简介

山父（朱嘉权）1963 年生于广州，广州美术学院硕士研究生，1987 年定居美国。

在学习写意画的过程中，我们首先要明确“写意”这个概念，对其有一个初步的认识，很明确“写意”是侧重于写画“意象”的意思，“意象”是由视角感观的具象通过心悟而超越具象本体，含人的精神内涵之载体，画面的表象应是作者审美感受和表达手段之总和，审美经验又视之作者的修养和格调，格调高者直率、单纯、概括中得变化。至于表达手段应视之为悟性的外涉，悟性高对事物的理解就必然深，表达手段相对就高。艺术从何得到“悟”呢？我认为一是从传统所悟，二是从生活所悟。

中国的文化传统是一个巨大的宝库，华夏文明三千多年，博大精深。自南朝开始，由于社会经济的相对稳定发展，君主士族皆好诗文、书画。因而文艺评论方面就出现了不少专著，如刘勰的《文心雕龙》，钟嵘《诗品》，谢赫的《古画品录》，庾肩吾《书品》。其中《古画品录》六法论：“气韵生动，骨法用笔，应物象形，随类赋彩，经营位置，传移模写”。成为了中国画技法的审美标准。到了唐代更有张彦远的《历代名画记》进一步解说了“六法论”中气韵与形的关系，其中所述：“今之画纵得形似，而气韵不生，以气韵求其画，则形似在其间矣”。而宋代郭若虚的《图画见闻志》中更有妙论：“六法精论，万古不移，然骨法用笔以下五法可学，如其气韵，必在生知，固不可以巧密得，复不可以岁月到，默契神会，不知然而然也”。

中国画尤其是写意画就是在这种美学的范围内历经一千年的发展，自五代时期的徐熙画师与当时“院体”的“工笔重彩”分道，独创其“勾勒重彩畦町法”而形成“野逸”之画风，入宋之后更得其孙徐崇嗣之发扬，直接以墨色绘画而开创“没骨法”之先河。在五代、两宋时期还有一批写意画的祖师，如石恪、梁楷、牧溪、文同、苏东坡等。这时期中国之“水墨画”更经日本的禅师们流传至日本，并得到重视。所以，现在于世的宋代写意画大部分都保存在日本的博物馆内。而在中国写意画经过宋、元的不断演变，后经明代之徐渭，清代八大、石涛、以至“扬州八家”、赵之谦、吴昌硕等大师们的造化，再影响着近现代之诸位大师如齐白石、潘天寿、李苦禅、林风眠、丁衍庸等，使写意花鸟画大放异彩，成为中国画体系之中一个独立的画种。因此，我们在学习中国画的过程中，首先是要对传统有一定的了解，这是历史给我们留下的丰富遗产。在对传统笔墨的理解过程，又可同时解决其它一些问题，如色彩、构图、以至诗词、文学等等，而更重要的是要体会其精神内涵，从而建立稳固的基础，这样才能深悟其道。

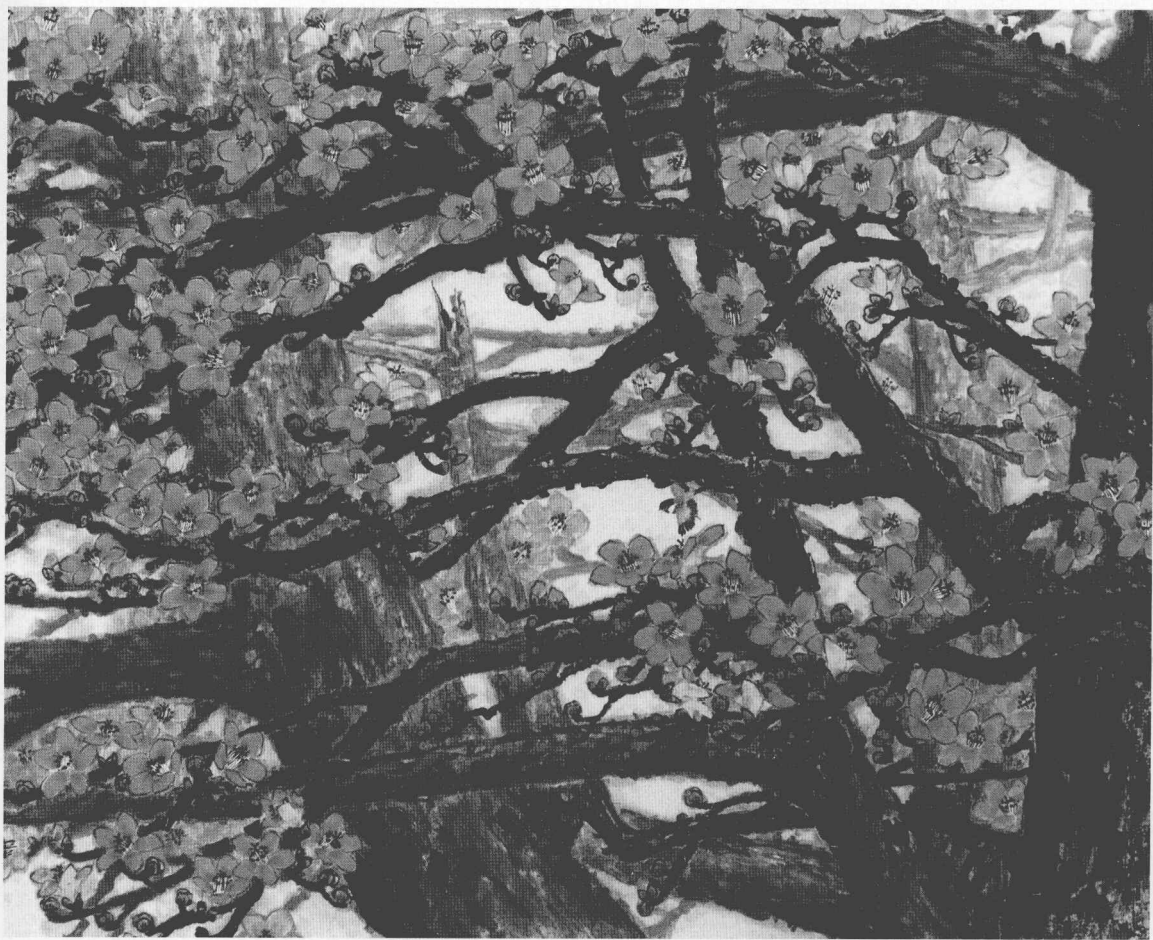
当我们理解了传统的精神之后，就要进而从生活中去求证传统，等到真正悟到生活的真谛，对于所有传统的道理自然而然就融会贯通了。在对自然生活的认识过程中要细心观察，理性深思，感性表达。真诚的感悟生活中的每一细节，人情物理，演变规律，从生活中吸收新的养份，这就是突破传统的原动力。

有了这样的原动力再综合个人悟性就会产生不同的格调，这不同的格调大概有古雅、清淡、飘逸、媚浊之分。如画面气顺而舒和，有奇峰独耸之意象，这显然凝聚着一种古雅之气，如画面不失其韵、神定安闲，起伏有序之意象，这当然是一种清淡之气。如画面澄然莹澈，视之可爱，又不失其个性之意象，这可算是飘逸之气。如画面假意抄集、浅薄躁动，神乱而色杂之意象，应视之为媚浊之气。这些意象皆根据人的形质，从神与气的外涉过程中，通过表现技巧表露于画面之上。所以绘画的表象可充分看出作者的精神状态，内心世界和情感变化。而俗话说：“字如其人，画如其人”就是这道理。但人的形神并不是静态的，而是动态的，是随着人的处境及生活阅历而不断演易，在演易过程中是受其人的悟性所制约在情绪波动中转变，其演易的过程也就是修养过程。

知道了传统的深邃和从自然生活中吸收养分的重要性之后，其实践是更为重要。在学习写意画时第一阶段可以先从线条、水墨作为入门的引线，也可以从书法入门。前人说：“书画同源”。其目的同样是为了解决线条、水墨、宣纸之间的问题。而后可从水墨过渡到色彩，这是第二阶段。中国画对颜色的运用是感性的，可完全抛开自然色彩主观地经过自我感受去塑造一种生活中没有的艳丽

或灰沉，抒发情感的积极与消极，喜与悲的感受。这个过程可从前人的经验或通过写生的启发，再经过心中的洗练而重新再造。雅与俗往往出现在颜色的组合而产生分歧。在学习上要经过思维的推敲及操作的练习，只靠巧合是不行的。当然巧合经常给人新的启发，将巧合变成必然也是推敲的主要过程。第三过程是形式与观念的突破。这是从理性走向感性的过程，既然传统是遗产。那么，得到遗产又怎样发扬光大呢？这是传统给每个时代留下的主要课题，也是对每一个成就者最大的挑战。传统是一个博大的宝库，有人为了深入这个宝库而一生不倦，最终被这宝库聘为守门人。有人则被开传统的束缚，而另谋生路，成为某某主义的追随者，以为站在大旗下就必然能成为英雄，但历史是最公正的，它只给建功者立了一块丰碑，结果多少梦想成为英雄的人们就成了某某主义的牺牲品。所以，我们在学习绘画的过程中要把握其度，在接受和违背的天平上寻找自己的立足点，以免失去平衡而跌进深渊。

历史的潮流滚滚向前，不进则退，这是千年定律，要正视传统与时代。常言道“失败是成功之母”。艺术多作尝试是必要，但最终是要以传统去认证时代，以时代去抛离传统，这是平衡的法码。从传统的角度去求新，虽然路子会窄点。可是，突破传统的法度而出新是最有挑战性。游戏总要有规则才有玩的意味。在这种认证和抛离的过程中确立其自己的形式与观念，应该是我们学习绘画比较可行的方法。



一、临摹

临摹是学习技法最直接有效的方法，是中国画入门比较好的途径。古人习画多从临摹入手，都是师从某门某派。到了清代，很多初学者便以“芥子园”、“三希堂”等范本为临摹对象。初入门者可从白描起步，领会线条的变化技巧，笔墨的感觉，对物象的造形能力和腕力的练习。而今时印刷品，画册等书籍甚多，初学者大可以随意选择自己所喜欢的对象进行临摹练习，在练习中一定要把握好线条的美感，因为中国画历来是以线条的美感和笔墨的运用见长，可以说线条与笔墨是中国画的灵魂。在选择范本的时候最好是以大师们作为对象。“取法其上，及其中，取法其中，及其下”。在临摹中目的不在求形似，而更重要的是追求其气韵，情趣、笔墨。临摹传统并不是为临摹而临摹，更主要是从临摹中获取前人对物象的再现手法，笔墨经验。那么，我们应该如何去掌握它呢？可按如下两个行之有效的步骤进行：

第一步，精临，竭尽所能精心细致的刻画摹仿力追其形似。因为学习绘画有个过程，必须先求似，再求不似之似。求似是为了训练造型能力，不似之似是为了追求艺术风格。大致的做法是：临画之前先做认真仔细的阅读，找出所临画作的一些造型规律或造型特征。临摹过程中尽量做到形准，如物体所置的位置，大小斜正等。记下原作的一些基本要素。

第二步，意临，通过第一个步骤的几次反复练习之后已经基本把握画面，这个时候就要把主要功夫转移到追求作品的神韵上来。直追原作的生动用笔，氤氲墨迹。画完后虽然跟原作有些偏差，但画面的效果跟原作一样的神完气足。大致做法是：通过上一个步骤的练习对原作已经熟悉，对原作已经成竹在胸，抓住原作的用笔特点或是草书式龙蛇尽奔，或是篆书式的力能扛鼎，直笔而下毫不犹豫。一气呵成，得意忘形而后快。

总结起来为：精临追造型，意临求神韵。

二、写生

写生的目的在于体察生活和收集素材，了解大自然和寻找创作灵感。可以说生活是艺术生命的原动力。要增加对大自然的认识，要开拓更宽的思维空间，就必须要从大自然中吸取新养份。通过写生启发其思维，引发其创作冲动，写生可以使自己更多地感受到自然界中一些从未被人体到的美，而将其提取，从而塑造出有别于前人的自我境界。无论是野外或家居，只要你能细心观察，随情接物，一花一草，一瓶一碟都可成为你写生的对象，在了解写生对象的同时，不单要观察其细节，和生长规律，还要学会取舍，突出主体的美，在取舍的同时可将主要对象周围的景物或加以想象及变形进行穿插组合在同一画面，丰富其内容，但组合时要分清主次，突出其动人之处，否则画面再多东西都会被人感觉松散，没有视觉冲击力。在观察物象的同时，亦要感受当时周围的气氛，对其质感、色彩、光线的变化，前后空间的对比，结构的虚实进行整体的分析，视觉经验往往给你新的创作空间，提高其创作手段和创作欲望。在写生过程中，第一是观察，第二是感受，第三是思考，第四才是描绘对象。

在描绘对象的过程中，重点放在了解掌握各种花卉植物的结构特点以及相应的生长环境，了解其枯荣兴衰的情景特点，了解各类飞禽走兽的生活习性。为以后的创作打下坚实可靠的生活基础。以避免闹笑话，把猫抓老鼠的情调用在猪的身上。

在具体写生的过程中应注重于传统技法、笔墨情趣的灵活运用，不能做动植物标本式的描绘。做到“景为心转”“物为意用”。另外学会如何取舍。李晴江画梅花有“触目横斜千万朵，赏心只有两三枝”的诗句，即是说如此纷繁杂的美不可能——入画，往往能入画的只是那赏心的两三枝。这个赏心就是兴趣点，要象庖丁解牛一样只见要点不见全牛。只要抓住兴趣点其余都为之次要。

通过这样的写生,从而反复思考自己对客观物象的表达能力与前人有什么不同之处和不足之处。不断地完善,不断地打破。要大胆尝试,勇于表达,从失败中你就会领悟出道理,在写生与临摹的反复练习中,不断培养自己绘画的兴趣与表达能力。不知不觉成绩就会跃现眼前。

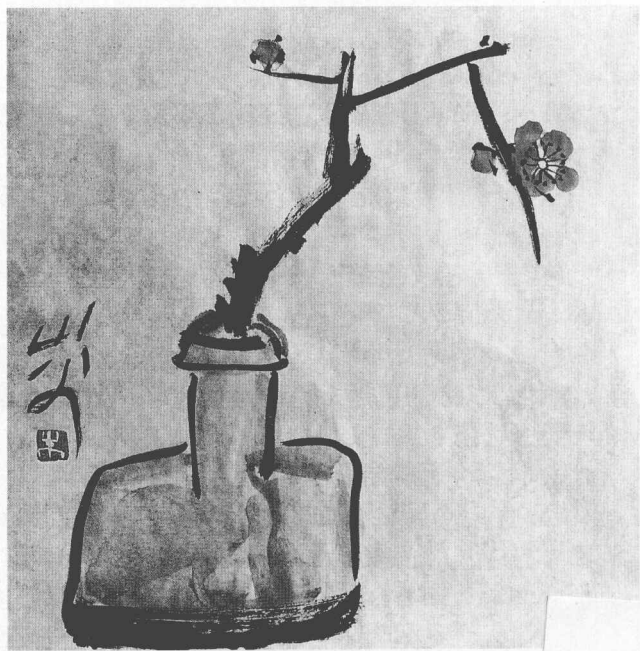
三、构图练习

运用学过的大写意花卉技法进行构图练习是提高构图能力检验是否真正掌握技法的好办法,并且通过一系列的构图练习之后,可以让你广开思路为往后的创作打下良好的基础。

传统大写意花鸟画的构图模式丰富多彩,如果不加以总结概括就会让人觉得头晕目眩无从下手。概括起来在形式上有:井字形、榄形、之字形、三线形(主、次、破)、满天星形等基本构图形式。这些构图形式在转化到画面上去就必然有一种势感、动感。古人对势有很多论述,提出“取势必先定气势,次分间隔”“笔墨相生之道,全在于势,势也在往来顺逆而已”。要学会制造不同的势感,或强壮、或宛若、或流畅、或笨拙、或起伏、或平叙;对势要能引伸,能放能收,能泻能堵。做到“繁而不乱,少而不枯,合之则统相联系,分之又各自成行”。

另外在进行构图练习时可根据所掌握的技法,所了解的画风;构图风格进行张冠李戴大胆尝试。例如把齐白石的笔墨技巧用在吴昌硕的构图风格上,把画花的技法用在画鸟上。这样反复推敲其乐无穷自然也收获良多。这就是构图练习的开始。

写意花卉是以笔墨见其功力,以构图显其巧拙。功力是从勤与悟所至。构图却是境界所及。要使画面的构图有突破,不同于一般的格律,首先就要培养良好的审美角度。在认识传统的构图格律之后,就要多从生活中体现。然后对传统构图反复作破坏性的实践。但一定要把握好主次、聚散、虚实、轻重的呼应与平行关系,以及画面布白的划分。同时要注意黑、白灰之间的比例,不可平均于画面之中。点、线、面于画面分布时长短、聚散要顿挫转折有序。对物象构成要讲究方圆之变化,一般来说:“方中带圆,宁方勿圆”为之妙。因为,方形构成有一种张力,但全以方形而无圆来互补又会显得单薄。所以,画面构成时要方圆有道。这与处事物理有共通之处。整体效果要做到实中含虚、虚中有物、简中显难、繁中显静为妙。但这一切皆应从共性中寻找个性为上。



一 用笔

唐代张彦远在《历代名画记》中指出：“先象物必在于形似，皆本于立意而归于用笔。”大写意花卉丰富多彩的技法无外乎也都出自于这一支毛笔。所以我们不得不认真的研究一下用笔。用笔是一中国画内容构成和形式表达不可缺少的技巧，无论你用什么工具，表现于宣纸上都涉及到用笔这个问题，一笔一画皆直接影响着审美效果，尤其是写意花鸟画每一笔都将会毫无掩饰的表现于画面上，一切造形都在瞬间通过用笔表达出来，不可在用笔时有半点迟疑不决的态度，并要注意用笔的虚实变化，明代唐志契的《绘事微言》中所论：“写画亦不必写到，若笔笔写到便俗，落笔之间欲到而不敢到便稚。”“神到写不到为佳”。这是用笔的精神所在。

笔要用得好还必须懂得正确的握笔方法。画大写意握笔应和书法家写草书时一样，执笔宜稍高，运笔要悬腕；和用全身之气力由肩而臂，由臂而腕，由腕而指，由指而直达笔锋贯于纸上。才能挥洒自如写得磅礴之势。刻画细部时执笔法跟写小楷差不多。

而在用笔技巧上有中锋、侧锋之分，中锋用笔是写意花卉最为主要的用笔方式，笔在运行过程中要求笔锋始终保持在线条的中间，其中锋用笔又包括顺笔中锋、逆笔中锋和卧笔中锋。中锋用笔的线条圆润、浑厚、稳重，多为绘画结构所用，而侧锋用笔多是辅助作用，或与中锋用笔在绘画时交换运用，随意转变其用笔的技巧，可使画面产生一些意想不到的灵动感觉，因为侧锋用笔可产生空灵、雄健、飘动的美感，恰与中锋用笔产生一种和谐的对比，同时中国画在点、线、面的构成上讲求干、湿、浓、淡的变化，而这些变化皆为中锋、侧锋用笔所至。

中国书画从传统的角度审定，其运笔过程中又要求藏锋、收锋，主要是避免线条飘浮浅滑，缺少稳重圆厚的感觉。为了线条的完美，在用笔时落笔收笔多呈欲左先右，欲下先上的运动过程，将锋毫起止藏于线条之内，使其圆厚。而今人绘画也有求其直率，不求内敛，用笔率意天真，这样也有另一种美的节奏。总之，在用笔时可因自己的喜好，从传统出发也好，从时尚作起点也好，“气韵生动”是用笔的主要目的。

另外，写意画重一个“写”字，作画时用笔最忌描、涂、抹。描——笔无起伏收笔，也无一波三折的书法用笔味道。涂——只是看见墨团而看不见用笔的痕迹。抹——横拖直拉轻薄浮躁，不是人在用笔而是笔在用人。古人总结了用笔的四种弊端：钉头、鼠尾、蜂腰、鹤膝。黄宾虹先生解释为：

钉头——类似秃笔：起处不明，率尔涂鸦，毫无意味。实则用笔，应该逆来顺受，藏锋露锋，起讫有法。

鼠尾——收笔尖锐，放发无余。要知笔势应有回环顾视。故取形蚕尾为上。

蜂腰——此乃一划一竖，两端着力，中多轻细，粗而不挺，细而不稳。

鹤膝——若枝枝节节，一笔之中，忽尔卷曲、臃肿，如木之垂痠，绳之罗结，状态观涩，未易畅遂，致令观者淡之怡。甚或转折之处，积成墨团。正确的用笔应该是：平、圆、留、垂。平——如锥画沙；圆——如折钗股，如金之柔；留——如屋漏痕，即积点成线而气贯长虹。垂——如高山坠石力能鼎。另外还要灵活加以运用使之能，画枝则坚实厚重，画花画叶则娇嫩轻柔，画动物则跃然于纸上。

除此之外，用笔更有勾、皴、点、染等法。勾：就是勾勒，在写意画中最显功力，于行笔时要讲究力度、顿挫、疏密和虚实，才能显现美的感觉。皴：就是皴擦，一般是表现质感和体积的手段，多为侧锋用笔，在勾勒的形体之中皴擦出质感与体积，打破其平滑单薄，更可以连勾带皴交换用笔（即中、侧锋交换），灵活变化显其气韵。清代方薰在《山静居论画》中论述：“皴法，一图之中，亦须有虚实，涉笔有稠密，实落处有取势，虚引处有意到笔不到处，及妙”。点：是写意画中用于破的

常见技巧，多表现青苔、寄生、水点等，应其画面和形体的须要作点破，一般画树枝、石头和表现水所用，也有“积点成线”之妙用，多以中锋用笔显其厚重与力度。染：在表现物质的色感、质感、面块所用，一般为侧锋平涂或点染法。

二 用墨

潘天寿先生在他的画语录里面提到：“笔不能离墨，离墨则无笔。墨不能离笔，离笔则无墨。故笔在才能墨在，墨在才能笔在。盖笔墨两者，相依则为用，相离则俱毁。”所以我们在谈用墨的同时结合用笔一起讲，因为笔墨本来就是一题两面的东西。笔墨之情唇齿相依，这是中国画有别于西方绘画的主要特点一。

“墨分五色”是墨的色样，中国画可在单一墨色中表现自然万有色彩的作用，这五色中的浓淡变化，皆为水的作用，初学者最大的难度就是掌握笔毫中水的含量，如无水的化合作用那就谈不上用墨了，要使墨色变化距离拉开，那就要通过用笔使笔中的水和墨产生干、湿、浓、淡的变化，而将墨色这一单纯的黑色升华至五彩之上。首先就要掌握好水的含量，水的含量又要看你绘画的面积而定，一切在感觉和经验之中。一般画荷叶、瓜叶等植物时含水量和含墨就相应多些，而画树枝、藤本等就较为少些，而且要注意用的节奏感。中、侧锋的变化，从落墨饱和一直至笔毫干枯都要在用笔中讲究节奏与力度，在快慢的节奏与力度中自然求得一系列的墨色变化，在水与墨化合的同时有意无意中得出和谐。过于刻意便会平板无生气，过于无意又易轻浮躁动，这是笔墨意趣的关键。清代方薰在《山静居论画》论述：“用墨，浓不可痴钝，淡不可模糊，湿不可溷浊，燥不可涩滞，要使精神虚实俱到”。至于更具体的方法，是很难从文字去得到，反之便有误道之理，我认为多点实践才是最切实的学习方法，实践中便能得出自我的法道。

中国画笔墨之变化除了掌握用水的含量之外，其次就是要懂得宣纸的性能。笔墨的机理变化是通过宣纸的渗透过程所产生，所以便有了前人总结的多种笔墨经验，如破墨法、泼墨法、积墨法、宿墨法等等。

破墨法：是写意花卉最常使用的方法之一，破墨法是在绘画过程中以浓淡、干湿互相掺破而达到一种互融于一体的效果，在厚重圆润中得到变化，干中有湿，浓中显淡，互补其不足，但要因纸的性能和干湿度而破。否则，效果便模糊溷浊不理想。

积墨法：这经常是山水画的法门，花卉也时有人所用，这种方法就是待原来的墨色干后再于墨上加以皴擦或点染，以浓积淡，以润积干，或以干积润，但要注意重复次数过多而变得板滞，或用笔零乱而显粗糙。

宿墨法：这种方法最明显的特点是笔墨于宣纸上形成水墨不相溶而反觉丰润的效果，并成炭黑的色泽，显得干中淋漓，淋漓中见其风骨，恰到好处时便有一种灰暗中发光，明静中欲动的感觉。宿墨法是利用隔夜脱胶的墨汁，再用水溶合而成为宿墨。

泼墨法：是借助水墨与宣纸这一特定材料，在互相渗透中产生一些不定形之意想不到的效果，过程中用斗笔或器具将水墨涂抹于宣纸上，做成淋漓状态再以点线造形破其无形，其初学绘画者应尽可能少用此法。

除了以上常用的几种方法之外还有更多的其它传统及现代的新方法。这里就不作介绍了。总之，大家在绘画过程中同样会发现更多的新方法，但所有的方法都是以完善自我的艺术境界为宗旨。

三 用色

中国画以笔墨为基础，色彩作为辅助是传统的定律。南齐谢赫在《古画品录》中的六法便将“随

类赋彩”放于气韵与用笔之后。

中国画颜色之中：红、黄、蓝、白、黑为五原色，其五色之中又分别有汁液颜料——花青、藤黄、曙红、胭脂、酞青等，而矿物颜料则有一石绿、石青、朱砂、朱漂、钛白、赭石等，汁液颜色与矿物颜料的分别在于汁液颜料渗化力比较强，而矿物颜料的覆盖力较强，各有其优点和缺点。

中国画在用色过程中追求概括、明朗、单纯为之妙，同时也要求色与色、色与墨之间要和谐统一，做到“色不碍墨，墨不碍色”。一幅好的作品，笔墨高超之外，其用色也是非常重要。用色能体现出作者的修养和品味，切忌色彩零乱、浅薄。要做到鲜艳而有雅气，清淡而厚重，色块有条理，主次有序，这是绘画用色的基本要求。其用色都是根据各人的喜好在探索中求得共性，并无一定的程式，只有好看不好看之分，小孩子从来不懂色彩，也同样可以画出美丽的图案，这主要是感觉，艺术最尊重的当然也就是感觉，至于感觉，是受客观事物的影响而不断转变。要有相对脱俗的感觉，就必须要先有脱俗审美标准，审美的提高是从修养所及，修养是由传统和生活中来。因此，作为一个艺术探索者，在尊重自我感觉的同时，必须要尊重传统。敢于从生活中开采新的养分。这样，也就会不断确立其自我良好的审美标准。另外，中国画所用色彩非对象的真实色彩，而是对象于心中的色，所以在运用色彩时一定要有个性有热情甚至偏激都无曾不可。

我们谈了色的种类和用色的感觉后，在绘画过程中也要懂得一些用色的技法，其技法有点染法、填色法、破色法、彩墨法、泼彩法等等。

点染法，用毛笔着有浓淡变化的色彩或数种色彩，通过用笔将物象的质感、体积、空间感写于宣纸之上，其用笔要在单纯中求变化，色与色相融而见笔触，有序地组成其形体为之点染法。

填色法：先勾画出物象的形体，然后用色彩点染或平涂随意填于形体之中，使色彩与物象的轮廓线自然渗化成为明朗或润泽的感觉。这就是一填色法。

破色法：以色彩或墨相互渗破，或色与色，浓与淡在相互渗化中追求一种厚重的韵味。

彩墨法：彩墨法是在笔毫中同时着色与墨。或先蘸色、或先蘸墨，或色墨调和于一体，然后通过用笔表现于画面之中，由于色中带墨、墨中带色，而使其色彩沉着，稳重而见厚重，如画枝干，树叶时以此法再用浓墨加以勾皴点破是最常见的写意画手法之一。

四 款识

款识是中国画完善画面的其中一环，内容有题跋、题诗、题记（包括时间、地点、签名等）。其款识的形式又分长款与穷款，字体可随意书写，以达到画面协调统一为最后目的。款识在画面上并不是主要的构成部分，它的主要作用是补白、记叙，抒情及平衡画面等，同时可以通过款识充分体现作者的文化修养和精神内涵。

五 印铃

印铃是中国画完成的最后程序，一般起到丰富、点叙、补白画面的作用，印章的内容可丰富多样，有姓名、别号、楼名、籍贯、警句、诗词等为印文。同样也可体现作者的修养、偏爱，其形式分别有白文和朱文两种，字体有篆、隶、楷、行、草等，前人盖印多有规范，一般为随款、压角、封边，引首之用，但今人也有为形式所用，在画面上盖满印章以壮其势，而初学者一定要慎用此法，以免弄巧反拙，画蛇添足而失其道。总之，一切法道皆为人定，在研习绘画艺术过程中要认真学习传统，又要勇于创造自我，不断在破坏和重建的循环中寻找“我法”。石涛和尚有言：“无法而法，乃为至法”。也可说“无可无不可”。

六 立意

掌握了用笔、用墨、用色、临摹、写生、构图等基本诸法之后，在尝试创作的过程中就会涉及到立意的问题。立意是作者生活的综合体现，并无具体的格律规定，写意画重视的是格调和画品，宋郭若虚《图画见闻志》中所述：“人品既已高矣，气韵不得不高；气韵已高矣，生动不得不至。”所以，从品格中可看到作者的整体修养和思想内涵。写意画是一种寄情于物象的抒情手法，不在乎于似与不似的问题，更重要的是修养和精神内涵的问题，它与诗词、散文、戏曲、音乐有异曲同工之妙，并可囊括诗词、散文、戏曲、音乐等于一体而再现。人的经历越丰富、修养就越全面，表现就越充分。其中既包含了先天的聪明，又包含后天的造化。历代以来都为文人，士大夫寄情的手段之一。我们从八大山人画面的空灵便可看到作者孤清、寂静的处世态度。从齐白石的画面又可看到作者天真、含情的一面，如老舍先生为白石老人命题的《蛙声十里出山泉》一画，可以说写意画之绝唱，其作品充分体现了齐白石大师思维想象空间的广阔，内含诗的意境、音的韵律、含蓄地再现了《蛙声十里出山泉》的景象，可说是立意的最高境界。立意往往是灵感瞬间的飞动，把握好瞬间或者会成为永恒。立意不是刻板的，是灵动的，是借物写情而超然物外，是心境的再现。历来不少画家都喜欢以“心律”“写心”“心境”之类的语句作闲章压角提示“心造”的境界，但所有的心境都是平时生活的积聚，生活的感受。所以，要有不同的感受，深厚的积聚才能创造出深远的意象。



(一) 十年磨一剑 天道酬勤

有一个笑话，说的是：有一个人肚子饿了，来到一个小吃店，他先吃了个烧饼，不饱；再吃上一个馒头，还是不饱；又吃了一个包子，这才饱了。于是他说：“要是早知道烧饼和馒头不顶事，开始就吃那个包子就好了免得我多付些钱。”其实有些学画画的人跟这位饿汉一样只想吃最后那个包子，急于求成。这是千万要不得的。艺术之路从来就没有捷径。不端正学习态度扎扎实实的做学问只会是欲速则不达，落下个拔苗助长式的后果。大写意花卉渊源流长，古往今来的大师们为我们总结了很多可贵的经验，也创造出大量可供借鉴的笔墨技法。这对于一个后来者来说是一分极其珍贵的文化遗产，它是帮助我们跨进艺术殿堂的地一支好手杖。但必须明确这还不是救命稻草。不等于有了它就可以了。须知理论不能脱离实践，要持十年磨一剑的毅力跟奋斗精神狠下苦功才行。须知“水滴穿石，非一日之功”，“冰冻三尺，非一日之寒”。

白石老人有一方印章，印文是“天道酬勤”。白石老人有今天如此辉煌的成就和他一生刻苦勤奋是分不开的。早年身在湖南湘潭农村当木匠的他，一次偶然的机会，在朋友家发现了一部乾隆年间翻刻的《芥子园画谱》。他如获至宝，白天照旧做木匠手工以养家糊口，利用夜间反复观赏临摹。以松明为灯，以旧帐簿为纸，一部残破的《芥子园画谱》反复摹写达数十遍之多。他的一首诗曰：“铁栅三间屋，笔如农器忙。砚田牛未歇，落日照东厢”。把自己比喻与日日耕耘的老农。白石老人在七十多年的生涯中，几乎天天作画，从未间断。有一次因故一天未动笔画画，第二天就补画了一张，题记：“昨日大风，心绪不宁，不曾作画，今朝制此补充之，不敢一日闲过也”。正象他的另一首题画诗：“未能老懒与人齐，晨起挥毫到日西。”一样，他就是如此几十年如一日用生命用全部的心血和勤奋堆砌艺术的丰碑。古今中外任何一个大师级的画家无一不是从勤奋中磨炼出来的。即使是被认为天才式的画家，也没有一个懒散的。

(二) 知难而上 踏实务本

李可染先生在他的画语录里面提到“学可以知，能必须练”掌握绘画的技法要靠苦学，更重要的是要苦练。正如有人问他说：“傅抱石画画是三分功力，七分天才；张大千画画是七分功力，三分天才，请问李老师在这个问题上你对自己是如何评价的？”当时李可染先生很平静的对他说：“我是一个苦学派，并不是什么天才，我是十分用功不问天”。正是这种苦学派的精神促使他知难而上，兢兢业业练一辈子基本功；真真正正做到活到老学到老的“白发学童”。最终成为近代山水画界前无古人推陈出新的一代宗师。在金庸的武侠小说《射雕英雄传》里面的主人翁郭靖，生性憨厚笨拙，学武功别人一遍两遍就学会了，但是他要学几十遍才勉勉强强的记下来，但正是这种踏实为本的精神，为他打下了最坚实的基本功，终成武林中高手。以最笨的方法练出最出神入化的技巧来。

古时候有个小孩“心怀大志”，一日家有客人至，客人见庭院落叶满地；因此问这小孩：“你为什么不洒扫以迎客？”小孩听完大言不惭的说：“大丈夫当事天下，安何扫一室。”客反问道：“一室不扫，何以扫天下？”小孩无言以对。做人做学问都必须务本，学艺术更是来不得半点虚假。如果争功近利到头来吃亏的还是自己。孔子曰：“君子务本，本立而道生”。学画画必须从严要求自己高处着眼低处着手，做个不吃亏的老实人。

(三) 经常总结，千难一易

一个人的进步不外乎两点：一是发展自己的长处；二是改正自己的缺点。了解自己的长处和缺点以后，这样学习起来就变得非常主动，而不是懵懵懂懂知其然而不知其所以然。大写意花卉历经千百年来各家各派的琢磨创造，在构图形式的推敲，笔墨技巧的精纯，造形的高度概括提炼上，都已经推到了一个相当高的极致。也为我们总结出很多宝贵的经验，可供指导我们的实践，通过实践并总结出实践中感受较深的东西使之真正化为己有。俗话说“实践出真知”其实如果只是糊里糊涂

的一味干下去不及时做总结是出不了真知的；有了实践而不善于总结，就没有做系统周密的思考，这样就不可能概括出系统完整的理论来。只有把实践中的朴素经验，提高到理论上来，才能把自己学到的知识和技能，加以条理化。有了理论真知的指导，我们的学习才能学得更好更快，自己的长处便更容易显露出来达到事半功倍的理想效果。所以，在学习的过程中要经常做总结。

历代兵家都把集中优势去打歼灭战的用兵原则当作克敌制胜的法宝，治学之道也不例外。当你发现自己的缺点后，就得追根探源抓重点各个突破，举一反三，久而久之便能做到触类即能旁通。这样必定路子会越来越宽，学习的信心和兴趣就会越来越浓。画家黄胄为了画好一根线，想得到理想中的效果，不惜辛劳反复操练，百里挑一。正所谓“废纸三千”。李可染先生为了画好树，用了一辈子的时间，以致有一次他在香山写生，正在画一棵树，有一个青年人看了笑他说：老伯伯头发都白了，还在练基本功啊！”容易是从战胜困难中得来的。俗话说：“踏破铁鞋无觅处，得来全不费功夫。”须知这全不费功夫还不是从踏破铁鞋中得来的！

经常总结的目的正是在于及时发现并掌握从学习中得来的规律。千难一易是攻克缺点最好的笨方法。



我们在评论一位画家的成就时，往往都会谈到他的基础功力。有学者说：“学问如山，当以博为基，以专为峰。”没有宽厚扎实的基础就不能突破平庸。这个道理在艺术领域里面体现得最明显，正所谓“拳不离手，曲不离口”。在绘画这门技术操作性很强的艺术天地里技法基础是相当重要的，它左右着一个绘画者的艺术生命。一个大师级的画家首先就是一位技艺出众的画匠，只有把技法磨炼到烂熟于心，才能无意为之而极尽天地造化之精妙。在这种基础上画家才能够随心所欲的把精神世界外现于作品中，从而形成具有精神震撼力之作。

对于一个大写意花卉画的初学者来说，主要的技法训练和技巧积累是通过临摹学习得来的，而且临摹是最直接有效的方法。历代的巨匠们已经为我们留下了极其丰厚的养分，无论从笔墨技巧到构图形式上都能给我们极大的启发。前辈们的智慧都集中表现在这些作品上，每临摹一个画家的作品就好像穿越时空直接和这些前辈们促膝谈心一样，并且透过这些作品可间接了解到当时社会的人文观点以至艺术主张。在练习技法的同时可丰富自己的文史知识。中国的绘画渊远流长。门类繁多。从题材角度出发可分为：山水、人物、花鸟三大类；从制作过程和技术性操作的角度出发又分为：工笔、小写意、大写意等。远在新石器时代的彩陶，殷周秦汉时期的青铜器，汉代的画像石、画像砖，以及古代大量的工艺美术品上，都有经常出现花木、鸟兽、虫鱼、龙凤等纹样，这些就是花鸟画的雏形。魏晋南北朝和初唐时期逐渐成熟，但这时的花鸟画多为人物画的背景出现的；直至唐代中晚期，花鸟画才逐渐独立出来，成为专门画科；历经五代十国、北宋的发展完善至南宋末年开始兴起文人水墨画，这时才是大写意花鸟画的开端。其特点有几种；

1、作者多是身兼数能，形成了“诗不能尽、溢而为书，变而为画。”溶诗、书、画、印为一体的独特风格。强调以诗的意境入画，书法入画，主张“书画同源”强调了笔法的书写性。

2、文人画重表达观念和情感，强调主观的、个性的自我表现，多借物寓意来表达自己的气节、意趣。或畅神、或抒怀、或寄兴，把自己的人生观，社会观等溶入绘画里。

3、注重用墨，重笔墨情趣轻刻意求似，重逸笔草草的书法用笔，轻繁琐纤细的勾勒，重天真简淡，轻富丽工艳，用“墨分五色”的氤气氛围变化来描写五彩缤纷的物态。一洗院体画施粉带脂的艳俗气。

4、把梅、兰、菊、竹等作为高尚人格的象征。以此寄情抒怀借物言意。

通过对大写意花卉形成过程的了解及对它的特点的分析后，我们不难发现从技法角度出发去临摹这些作品时应着重于对墨法跟笔法的研究上。并在琢磨推敲墨法笔法的过程中，逐步掌握结构规律跟艺术规律。元代画家赵孟兆册页的题画诗“石如飞白木如榴，写竹还于八法通。若也有人能会此，方知书画本来同。”这是一首对文人画书法用笔的概括总结。透过这首诗的精辟论述让我们了解到传统大写意花卉的笔法源于书法用笔。也就是说，大写意花卉是用书法的基本用笔感觉进行操作的。历代大写意画家中有卓越成就的基本上都可成功的把某种书法用笔感觉深入绘画里面。如明代徐渭用行草书入画形成了他照耀千古泼辣潇洒的风格，吴昌硕用篆书笔法人画形成了他干裂秋风、润含春雨、饱满厚实、力透纸背的画风。行笔至此，应如何提高对大写意花鸟画笔法技巧的认识及如何加强对它的掌握已经非常分明。就是通过练习研究书法。书法是以线造型的抽象艺术。一根线即能极尽变化之妙，喜、怒、笑、骂尽在其中。说得上是人类至今最高的描象艺术。通过练习书法，在书法用笔的提、顿、点、按、撇、捺中逐渐掌握用笔的技巧及驾驭毛笔的能力，进而慢慢的体会用笔的精微变化会带来什么样的艺术效果、艺术感觉。在真、草、隶、篆各种不同类型的书体上感受线条的美感，真书中正平和的内练之美；草书灵动奔放的外放之美；隶书雍容华贵的典雅气质以及篆书古朴直率的阳刚之美等。

前面提过传统文人画是“诗不能尽，溢而为书，变而为画”这里说明了传统的大写意花鸟画是有着极其深厚的文化底蕴而非一般的技艺操作。这也是为什么它能成为中国绘画体系的一块瑰宝的

原因之一。从画史跟现存的传世作品来看，举凡有突出成就的画家无一不是具有多方面修养的杰出人才，上至王公大臣，下至和尚道士都是诗、书、画、印全方位具足的通才，而且其中的一部分画家在哲学、文学、美学等其它领域也是有着相当辉煌的成就的。如宋代的苏东坡就是一个学贯儒、释、道三家在文学上有独特建树，在文学史上举足轻重的人物。历代在文人画范畴里面十分强调诗、书、画、印的全面修养，然后才有可能成为一个出色的画家，达到如王维所说：“诗中有画、画中有诗”的艺术高度。

从另外一方面来说诗和画本来也同源，只是所运用的形式不同而已，它们所表现的都是作者对事对物的一种情感折射。它们的区别只在于运用不同的艺术手法来表达，诗是用文字来传达，而绘画是用笔墨和颜色来表现罢了。如“手挥五弦，目送飞鸿”。“天苍苍，野茫茫，风吹草低见牛羊”。“大漠孤烟直，长河落日圆。”“星垂平野阔，风清月近人”。“两岸猿声啼不住，轻舟已过万重山。”象这些诗名不也是画意盎然吗？

以上所分析的诗与画的关系无非是想说明，文学修养对于一个画家的重要性。一个大写意花卉画的初学者，在练好基础技法的同时也应该在文学方面多花点功夫。特别是唐诗、宋词、元曲这些脍炙人口的千古绝唱，因为它们本身就是一幅没有绘画语言的山水画、花鸟画、人物画。通过对它们的研究品味，自然而然的就能帮助你理解这些历代名作的意境情调，让你能感受到更深一层的东西。有了它们作为你的根底，在往后的创作中就可以脱掉俗气，加强画面的韵味感。文学其实是各种类型艺术的奠基石，不管绘画、音乐、雕塑、建筑、电视、电影艺术都是以文学作为其基础而进行着的。它也是一个人基本修养里面的重要一支。所以一个成功的、有所作为的画家首先就是一个文化人。另外一张好的花鸟画除了在形式语言上、色彩上、造型上打动人以外，更重要的一点是从它里面所折射出来之文学性的意境或情调能引起观众的联想共鸣。

纵观古今中外的大师级人物，很多都是研究画史和精通画史的。像中国近代的山水画大师黄宾虹先生本身就是一位美术史论家，一生勤奋，著述多达四十多部，令人瞠目结舌。他在绘画方面的成就是一种吃透画史后的自然超越。正如他自己所说“学术如树之根本，图画犹学术之花”。近代的另一位巨匠傅抱石先生更是一位学贯东西方美术史，在美术史理论方面有卓越贡献的人物。再上追至东晋的顾恺之，其影响传世的不仅仅是绘画，他所写的《画云台山记》和《论画》都是影响深远的美术理论著述。再如五代的荆浩也是一位博通经史的士大夫，其《笔法记》在美术史上也有着举足轻重的地位。郭熙的《林泉高致集》、董其昌的《南北宗论》等。这些画坛巨匠们无一不是大史论家。近代誉满艺坛声远传海内外的花鸟画大师齐白石，虽然没有正式接受过美术史教育，可是我们从他：“青藤（徐渭）、雪个（八大山人）远凡胎，缶老（吴昌硕）衰年别有才。我欲九泉为走狗，三家门下转轮来。”的题画诗及其它题跋中可知他对中国美术史是何等熟悉。

为什么一个画画的人要研究画史呢？因为懂得美术史就可取法乎上，就可撷取历代大师的精华以成己业。从美术史入手，广泛研究不仅可以从历代的杰作中学到部分至高的形式语言及技巧，而且可得其心，得其神。如果只从技法角度入手，沉迷于技术操作，就好像低着头闭上眼睛走路，而从美术史的高度入手，就犹如登上高山之巅，五湖四海一览无余，居高临下，高屋建瓴，历历在目。美术史是学术，不等于一般技术、技巧，从学术的高度启发技术难度，便能从精神境界中掌握技术，即可以进入艺术殿堂。另外，更重要的一点是，美术史不单单只是绘画的历史，在这里面蕴含着大量的文化养料，它是人、事、物三者纵横交错而成为具有美学价值、历史价值的一门高深学术。它能丰富人的精神世界充实心胸，提高品质，增益学问。又如蒋骥《传神秘要》中所说：“人品高，学问深，下笔自然有书卷气，有书卷气，即有气韵”。

对于一个做学问的人来说，借鉴前人名师的成功经验是非常有好处的，它是一条捷径。虽然过程艰辛但绝不会走弯路。以美术史的高度作为坐标，提高自身的审美能力。练一双能辨雅俗的艺术

之眼。

如果把哲学比作电脑中的软件；那么一切文艺就是它的功能运行的自然结果。潘天寿先生说：“东方绘画之基础，在哲学”。因此，谈中国绘画便不能不溯源探本。中国画之所以成为中国画，这不是一种历史的偶然，也不仅仅是技艺积累的结果，它是一个民族一种文艺思想、一个哲学体系长期积淀下来的艺术之花。西方人与东方人在绘画领域上为什么各行其径。同样是点、线、面的组合关系，但最终所展现出来的画面效果，形式语言却大相径庭呢？为什么中国人画鱼不画水；而三岁小童都能顺理成章的认为画面上的鱼此时正悠游于春江水暖处，而西方人却感到神秘，深不可测，甚至不可思议呢？这就是东西方文化的哲学体系不一样所造成的，是长期受传统文化熏陶的结果。

前面提到要重视画史画论，但当我们真正去接触这些古典画论时就会感到“恍兮惚兮”以至扑朔迷离，真是“仁者见仁，智者见智”。这里面的道理在于影响我国数千年文明史的儒、释、道三家的哲学体系里面存在着“玄”学的东西。而古代这些画论的作者们从小所受的教育并不是现代教育的自然科学，都是以经典为教材，而这些经典里面实在“玄”得很，特别是禅宗兴起以后，更将文人们的思想推到了一个极致，在这种精神状态下从事于绘画搞文艺理论，便自然溶入了很多玄妙的哲理在里面。所以，想破解“玄机”我们就不得不对它们进行研究。禅宗的思想重悟性，强调“当下即是”从瞬间感悟永恒。道家的思想主张“无为”由“无为”而归于精神的虚静，由虚静而入道。强调“五色乱目，使目不明”。这样禅画也即“一笔画”。这种只待机妙一至，一挥而就的绘画理论和黑白的水墨画便开始风靡起来。所以在论画时也多用这些哲学的对立统一辩证观去解析美学。如刚柔、动静、上下、开合、疏密、紧散、虚实、向背、枯润、曲直、知白、守黑等等。

另外，一方面在传统绘画中往往好的作品都具有高度的理趣。我们经常在齐白石的绘画作品中看到这一点。他画葫芦，题着“依葫芦无是非”。讽刺那种“依葫芦画瓢”的人生观。在1925年所画的不倒翁题着“能供儿戏此翁乘，打倒休怪快起来。头上齐眉纱帽黑，虽无肝胆有官阶”。再如1936年他为军阀王治园所画的一幅《搔背图》题曰：“这里也不是，那里也不是，纵有麻姑爪，焉知著何处？各自有皮肤，那能入我肠肚。”暗喻伺候老爷的小鬼不太好当。象这种令人发笑的生动描绘背后更包含着一种深刻的人生哲理。

总之，在学习大写意花卉基础的同时，要想能不落于技术，流于低俗，就得提高文、史、哲的基础修养。以文学去构建高尚的艺术格调；以美术史的高度为坐标吸取历史的成功经验，进一步的把握艺术方向；以传统哲学的辩证思维方式去开启自身的智慧之门。

以上谈了一些大写意花卉的基础问题，现在再讲讲关于讲创新的要点，其创新大概有两个内容，一是题材创新，二是技法创新。

1、关于题材创新

清代画家石涛在其五十岁时为慎庵所作长卷画《搜尽奇峰打草稿》，这卷画的名称本身就是关于如何题材出新的名言。有学者说：“治学之道，在学人所不敢学，知人所不敢知，行人所不敢行，言人所不敢言，而又不失其正”。这个道理用于绘画上就是要敢于画人所不敢画或发现前人没有发现的具有时代美感的新题材。

虽然促成白石老人有今天如此辉煌成就的因素有许多方面。但题材出新是其中因素之一。白石老人生长在湖南湘潭农村从小就用惯了这些农家器物：锄头、扫帚、柴耙、油灯；听惯了星塘老屋葡萄架下吱呀吱呀的纺车声，柳荫里的盛夏鸣蝉；吃惯了白菜、青笋、芋头；看惯了小鸡争食，清溪虾戏。这些都是多好、多亲切的题材啊！但却为历代的花鸟画家们所忽略或轻视。正是这样一位接受了士大夫知识与智慧涵养却不曾士大夫化的齐白石，仍然是农家民的赤子之习歌唱农民，把这些农家乐融于传统绘画里面，才成就了他独一无二的伟大风格。

前面在谈到写生的目的时，已经指出要体察生活和收集素材。其实这个收集素材里面就包含了